

O impasse da narração em *em câmara lenta*, de Renato Tapajós

Carlos Augusto Costa*

Resumo

O estudo procura compreender o impasse vivido pelo narrador do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, que se constitui por uma disposição à resistência, que neste caso implica agressividade, mesmo quando apresenta sinais característicos de melancolia, profundo sentimento de tristeza e medo que, em geral, inibe qualquer tomada de atitude agressiva. Esse impasse produz efeitos profundamente perturbadores no processo de constituição formal da narrativa, e por esta razão merece especial atenção.

Palavras-chave:

Melancolia. Resistência. Trauma. Narrador.

Abstract

The study seeks to understand the impasse lived by the narrator of the novel *In slow motion* (1977), Renato Tapajós, that is constituted by a resistance disposition, which in this case implies aggressiveness, even when it shows signs of melancholy, deep sadness and fear what, in general, inhibits any aggressive attitude. This impasse produces deeply disruptive effects on the process of formal construction of narrative, and therefore it deserves particular attention.

Keywords:

Melancholy. Resistance. Trauma. Narrator.

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está
[ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os
[meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha cor de um
[demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão
[há mais e mais,
Libertar-se-á... nunca mais!
(Edgar Allan Poe, *O Corvo*. Tradução de
Fernando Pessoa)

O romance *Em câmara lenta* (1977)¹, de Renato Tapajós, apresenta uma situação bastante provocadora para o estudo da ficção brasileira que tematiza a violência de Estado na década de 1970. Trata-se do *impasse* vivido por seu narrador em dar continuidade ao compromisso

de resistência à ditadura e, ao mesmo tempo, reconhecer a impossibilidade de transformação de sua realidade histórica. No romance, a disposição à resistência implica elaboração de falas e ações agressivas que reivindicam a tomada do poder por meio de um processo revolucionário não menos violento. Entretanto, a constatação da derrota imprime na narrativa falas sinalizadoras de profundo abatimento psíquico, que demonstram ausência de expectativa de transformação social, sentimento de culpa pela morte de pessoas ligadas afetivamente ao narrador e autopunição pelo fracasso da resistência.

A hipótese deste trabalho é a de que o referido impasse está associado ao sentimento de melancolia presente na constituição do narrador. O conceito moderno dessa categoria pertence à psicanálise. Atualmente, verifica-se uma crescente aplicação dos estudos sobre melancolia nos estudos literários, principalmente aqueles voltados para a análise de obras que tematizam conflitos sociais e suas repercussões na experiência coletiva. Moacyr Scliar defendia a tese de que a América Latina e o Brasil, por razão de sua experiência histórica de colonização e exploração predatória, têm certo sentimento de melancolia como característica constitutiva. Essa melancolia está associada, segundo ele, a três fatores: ao genocídio dos índios; ao violento processo de escravização de negros africanos; e ao desterro tanto do negro, obrigado a abandonar a África, quanto dos próprios colonizadores europeus, herdeiros da tristeza provocada pelo abandono do seu continente.

Exploração, desterro, abandono, escravização; todos esses processos sociais estão ligados à *perda*, tanto no sentido individual como no sentido coletivo. O sentimento de perda tem relações diretas com a melancolia, assim como também o sentimento de culpa, uma vez que “sem culpa, não há melancolia, não há sofrimento”².

Em câmara lenta tem um procedimento narrativo que lembra a constituição de um sonho ou de um filme.

Duas histórias são narradas simultaneamente na tentativa de recuperação de uma cena em que a namorada do narrador, a personagem feminina evocada pelo pronome “ela”, é brutalmente torturada e assassinada por militares. A cena retorna várias vezes à mente deste ao longo da história, sempre com repetição e acréscimo de informações da ação dramática. A última repetição condensa todos os fatos que culminam no assassinato. Esse evento provoca um profundo sentimento de dor no narrador e o leva a estabelecer uma relação de conflito consigo mesmo e com a realidade à sua volta. A partir disso, todas as suas ações e pensamentos passam a ter um sentido negativo: “Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos (...). Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo”³. Porém, essa negatividade é constantemente confrontada com a necessidade de honrar as pessoas mortas pela causa assumida coletivamente: “Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer” (p. 160).

O termo *repetição*, usado insistentemente aqui, remete à análise de outra categoria da psicanálise, sem a qual, para os propósitos deste estudo, não se pode seguir adiante. Refiro-me ao *trauma*, ou à *neurose traumática*, como nomeia Sigmund Freud o processo de “reação psíquica ao perigo externo” causado por uma “fixação”⁴ ao momento do evento traumático. De acordo com o psicanalista, na vida cotidiana, por um critério de autoconservação, o ser humano é levado a substituir o princípio de prazer pelo princípio de realidade. Esse câmbio seria responsável pelas experiências de desprazer. Entretanto, Freud afirma que há outros fatores além do princípio de realidade que podem ter influência nas origens do desprazer. Ele se refere não apenas à repressão de impulsos instintuais primitivos (a repressão sexual, por exemplo), como a fatores externos que em determinadas circunstâncias agem de maneira intensamente corrosiva sobre o sujeito, causando-lhe “conflitos e cisões dentro do aparelho psíquico”⁵. Quando esse aparelho não está adequadamente preparado para lidar com o excesso de realidade

que o oprime, a tendência é que se desenvolva um quadro patológico com “sinais bastante desenvolvidos de sofrimento subjetivo, como numa hipocondria ou melancolia”⁶. Márcio Seligmann-Silva é bastante preciso ao afirmar que a incapacidade de enlutar, isto é, a incapacidade de superação do trauma, leva o sujeito a um estado de vivência melancólica⁷.

A ligação feita aqui entre trauma e melancolia pode ser visualizada em praticamente todo o romance de Tapa-jós. A analogia que faço entre o procedimento narrativo e o sonho fica mais evidente quando considero a constante narração da cena de morte da personagem feminina como uma fixação ao momento do acidente traumático. Essa fixação é formalmente expressa pelo retorno repetitivo do narrador “à situação do acidente, da qual desperta com renovado terror”⁸. A primeira das seis vezes que a cena se repete é finalizada com um tiro de revólver disparado pela personagem feminina contra um policial, criando a imagem de alguém que acorda em estado de angústia e terror⁹: “O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio” (p. 16). A compulsão à repetição no romance não se restringe ao retorno da cena traumática. Ela se manifesta por meio da necessidade de *reiteração* formal da dor e do sofrimento, como sintoma do desenvolvimento de um processo de acentuada perturbação psíquica. A frase inicial do romance – “É muito tarde” – será retomada diversas vezes com a mesma estrutura sintática¹⁰. Em outras situações semanticamente análogas, a reiteração é produzida por frases com conteúdo ainda mais negativo: “Mas não, simplesmente acabou, e com isso acabou o tempo” (pp. 13-14) e “É tarde demais” (p. 14).

A narrativa é circular e fragmentada. Essa característica formal é muito adequada para a expressão de um comportamento psíquico altamente comprometido pela ação negativa de fatores externos. A repetição vem à luz mesmo quando o narrador intenta recuperar cenas de intimidade entre ele e a personagem feminina¹¹. Há uma situação que ocorre entre o casal em uma

noite de Ano-Novo. A frase “uma noite de ano novo” é enunciada na página 162 e retomada nas páginas 163, 165 e 166. O período “Quando ele abriu a porta da cozinha, ela o olhou com um leve alçar de sobranceiras, único e quase imperceptível sinal de surpresa: pensava estar sozinha na casa” (p. 162) é repetido *ipsis litteris* na página 164. O mesmo acontece com a frase “agora eu sei” (p. 156), repetida na página 173. A fala se dá diante da revelação feita através de um primo da personagem feminina sobre o que aconteceu com ela antes de morrer. Essa notícia é claramente hostil ao pleno funcionamento da estrutura psíquica do narrador. A ansiedade em relação ao momento em que vai receber a notícia o leva a repetir a frase “depois de amanhã” nas páginas 24 e 25, e a se perguntar “o que fizeram com ela?” (p. 38).

Falei aqui que o procedimento narrativo de *Em câmara lenta* se aproxima do que acontece em um sonho. Como se pode observar, em nenhum dos momentos referidos acima o narrador está sonhando. Freud afirma que não conhece situações em que um sujeito se ocupe da lembrança de um evento tão doloroso quando está acordado. No entanto, ele admite que, contrariando suas teses que vincula o sonho à realização de desejos reprimidos, mesmo dormindo, o sujeito é passível de ter seu sistema psíquico abalado e os sonhos perseguirem outros objetivos¹². O que interessa dessa questão é encarar a perspectiva adotada no estudo proposto como reconhecimento de um procedimento formal de escrita literária comparável à situação desviante de sonho apresentada por Freud. Reconheço que essa transposição, ou aplicação de conceitos, não é em toda sua substância perfeita, porém, se faz pertinente e adequada aqui.

As lembranças que se apresentam na mente do narrador de Tapajós sofrem uma atualização por conta de seu estado de profundo descontrole emocional. O relato dos fatos soa como se estivesse acontecendo no tempo da enunciação. O sofrimento da personagem

feminina pode ser percebido não apenas no processo enunciativo, como também na subjetividade que o narrador trata de explicitar sem nenhum constrangimento¹³. Freud afirma que “no melancólico talvez possamos destacar (...) uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio”¹⁴. Entretanto, como salienta Geoffrey Hartman, “o próprio *desejo de falar* está em risco”¹⁵. A expressão de sentimentos horrorosos da parte de quem é vitimizado, ou é testemunha de um sofrimento, produz silêncio e comiseração em quem está ouvindo, lendo ou observando, por conta da empatia desenvolvida com a vítima. Por outro lado, o ato de falar é doloroso. Os enunciados são guturais e angustiados e possuem características letais, como comenta Paul Celan. Diante da experiência de quase morte, “somente a palavra sobrevive”¹⁶. Palavra morta, mas, ao mesmo tempo, viva.

O assassinato da personagem feminina representa uma profunda cisão nas expectativas afirmativas de revolução, assim como na própria constituição subjetiva do narrador. Em termos freudianos, o mecanismo de proteção contra o excesso de estímulos externos foi rompido no aparelho psíquico do narrador. Tornou-se impossível para ele permanecer o mesmo após saber dos métodos utilizados para torturar e liquidar sua namorada. Pontapés, golpes com cassetete, coronhadas de revólver, pau-de-arara, choque elétrico nos pés, mãos, seios, vagina, e até no ferimento provocado por um tiro no braço, são os instrumentos e meios que estão acima de qualquer possibilidade de explicação de sua necessidade. O último recurso de aniquilação é a coroa-de-cristo. A personagem tem seu crânio esmagado à medida que parafusos são tensionados. Freud afirma que “às excitações externas que são fortes o suficiente para romper a proteção, nós denominamos *traumáticas*”¹⁷. Somente a partir da metade do romance o leitor começa a compreender a razão para tamanho sofrimento do narrador. A questão que torna a situação ainda mais perturbadora, além do próprio assassinato, é o excesso de violência empregado. Não

me refiro a uma tomada de atitude irracional ou desumana, porque somente um ser humano agindo racionalmente é capaz de cometer tal ato de barbárie.

Antes de avançar para a questão central deste estudo, que trata da vivência melancólica do narrador e sua atitude de resistência, é necessário passar por alguns estudos contemporâneos sobre a ação de eventos externos na constituição do trauma, sempre com a atenção voltada para o romance de Tapajós. Feito isto, procurarei explicar a situação do narrador de *Em câmara lenta* como experiência traumática coletiva, e não apenas individual.

James Berger define a teoria do trauma como um discurso que trata da impossibilidade da representação de eventos catastróficos que imprimem na constituição física e/ou subjetiva do ser humano os estigmas de uma vivência extremamente dolorosa. Para representar o irrepresentável, a linguagem precisa sofrer reformulação e adequação e precariamente dar conta de formalizar situações que vão além de sua capacidade de organização à luz dos modelos tradicionais de expressão literária. Segundo Berger, "(...) a ideia de trauma também permite uma interpretação dos sintomas culturais – os tumores, as feridas, as cicatrizes em um corpo social e suas ações de repetição compulsiva"¹⁸. E conclui afirmando que "(...) a teoria do trauma é outra forma de discurso do irrepresentável, do evento ou do objeto que desestabiliza a linguagem e exige um vocabulário e uma sintaxe de certa forma incomensurável com o que ocorreu no passado"¹⁹.

Outra argumentação conceitual muito pertinente sobre trauma, e que tem afinidade com a concepção freudiana, é a apresentada por Cathy Caruth no texto *Modalidades do despertar traumático*. Segundo a autora, "em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas

retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos"²⁰.

Como já foi dito aqui, o romance não se constitui a partir de sonhos (pesadelos), mas é narrado em certa medida como tais. A repetição também tem lugar de destaque, principalmente quando o narrador precisa reafirmar uma determinada ação ou um sentimento por meio de frases reiterativas. Os *flash-backs* constituem apenas um entre vários recursos cinematográficos, como a montagem e o *close-up*, que dão o caráter filmico ao romance. Eles também indicam, no sentido colocado pela autora, um processo de fixação na cena traumática, de modo que nos intervalos da narração dos acontecimentos presentes, isto é, que vigoram no tempo da enunciação, esses *flash-backs* ocupam a memória do narrador. São recordações do tempo de adolescência, mas também são recordações da cena que abalou seu aparelho psíquico. Essa cena pode ser compreendida tanto pelo processo de construção cinematográfica quanto pela analogia a um pesadelo constituído pela repetição do evento traumático. O próprio narrador fala de sua compulsão à repetição: "o próprio gesto, agora, é um movimento hesitante feito de diversas repetições" (p. 38).

Seligmann-Silva entende que o trauma é "justamente uma ferida na memória", e que o importante "na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque (...) como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória na qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção"²¹. Ferida na memória e distúrbio de memória são expressões que apontam para a constituição de um sujeito que estabelece precárias relações com o tempo passado e com o tempo presente. Frases indicando essa precariedade são constantes no romance. Além daquelas referidas anteriormente, em que o narrador indica a dificuldade de lidar com a realidade histórica porque "é tarde demais", é possível ler uma passagem em que diz que "a imagem já se

perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha” (p. 13). Ou quando afirma que “a imagem é imprecisa, mas a sensação não explicada é essa mesma” (p. 15). O presente também está lhe perturbando o raciocínio. Trata-se de um presente carregado de imagens fantasmagóricas: “não é possível pensar direito com esse ruído surdo que bate nos ouvidos, a dor e o desespero, os olhos e o rosto que voltam sempre e agora são inatingíveis” (p. 48).

Caruth fornece outra importante contribuição a esse estudo, e que pode ser em parte esclarecedora da relação entre o título do romance e a história contada. Em um de seus estudos, a autora enfatiza o fato de que “(...) em sua definição mais geral, o trauma descreve uma experiência insuportável de eventos súbitos ou catastróficos, na qual a resposta ao evento se dá na ocorrência frequentemente repetitiva, descontrolada e retardada de alucinações e outros fenômenos intrusivos”²². O termo *delayed* corresponde à realização de um movimento ou uma fala de modo desacelerado, com diminuição do ritmo, isto é, *lento*. Dessa forma, pode-se depreender dele, no contexto do romance, um sentido técnico e um sentido sentimental. No primeiro caso, a relação é feita com o recurso à *câmera lenta* da narrativa cinematográfica que, além de permitir a percepção detalhada de movimentos rápidos, tem o objetivo de dar a impressão de que o narrador está realizando um “esforço intenso e contínuo”²³. Marcel Martin afirma que “cenas de morte violenta frequentemente são mostradas em câmera lenta, como que por uma dilatação dramática do instante fatal (...)”. A câmera lenta sugere, em geral, a excepcional intensidade do momento, a felicidade ou a aflição”²⁴. No segundo caso, tem-se a relação do termo *delayed* com o processo ocorrido na mente da pessoa traumatizada. A própria *fixação* no acidente dá conta dessa desaceleração do processo mnemônico, uma vez que a fixação em algo sugere apreensão de detalhes presentes no núcleo de observação, que são mais facilmente captados com a redução da velocidade das imagens.

O título do romance, então, corrobora não apenas o caráter angustiante da história, como também sintetiza o que se configura como núcleo de todos os conflitos e que será contado de modo descontínuo ao longo das quase 200 páginas: o violento assassinato da personagem feminina. A frase inicial de cada uma das cenas de violência contra a personagem expressa explicitamente a sua relação com o título: “como em câmara lenta” (p. 16). A relação simbólica que a cena traumática possui com o romance se resume na tentativa de expressar com a máxima intensidade possível o sentimento de dor e sofrimento do narrador, de modo a promover *choque* por meio de seu testemunho²⁵. Para Seligmann-Silva, “a experiência prosaica do homem moderno está repleta de *choques*, de embates com o perigo”²⁶.

Hartman comenta que os sobreviventes de uma experiência traumática costumam lembrar com extrema clareza os fatos ocorridos no passado. Assinala que é como se eles nunca tivessem deixado o local do acidente. “Eles também parecem ter morrido durante os anos terríveis, sendo agora fantasmas que se autoperseguem”²⁷. Em *câmara lenta* apresenta situação análoga a esta em vários momentos da narração. Comentando a morte de vários companheiros seus em uma ação armada, bem como da própria personagem feminina, o narrador diz:

Os outros puderam escapar do cerco porque Marta se deixou matar e eu também escapei. E agora outra vez, só que desta vez foi ela, e eu não escapei porque eu fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou, mas que vai continuar se arrastando e atirando e odiando – uma casca cheia de ódio, ouvindo os nomes repetidos em voz baixa e que não sabe mais nada, apenas que amanhã ou depois cairá (pp. 24-25).

O trecho apresenta, além da imagem críptica²⁸ de aprisionamento do narrador ao momento do acidente traumático, uma atitude de indiferença em relação à preservação da integridade física do narrador. Ele trata a si mesmo como objeto insignificante, desprovido de qualquer atributo humano. Compara seu corpo como uma casca de árvore sem vida e a um objeto esvaziado de sentido. Aqui o presente trabalho começa a expor uma das consequências da experiência traumática do narrador para o processo de constituição de sua subjetividade. Trata-se da passagem do trauma a um estado de vivência melancólica. Assim, passo, agora, a relacionar esse estado melancólico com a atitude de resistência do narrador.

Em *A crueldade melancólica*, Jacques Hassoun elabora um conjunto de textos cujo tema central é a melancolia e seu caráter agressivo. No artigo “Jano melancólico”, o autor se vale da imagem do imperador romano para falar do caso de um jovem viciado em drogas, que passou por uma experiência de perda extremamente dolorosa e faz tratamento psíquico para se recuperar da perda e se livrar do vício. O nome do rapaz, Jano, é ficcional. Hassoun assim o faz para se referir ao problema da perda. Na mitologia romana, a imagem do deus Jano tem duas faces: uma voltada para trás, o passado, e outra para frente, o futuro. A melancolia seria o estado emocional que leva o sujeito a perder as expectativas de futuro e a fixar-se somente no passado. O autor argumenta que, no caso do paciente que analisa, a droga foi o objeto de substituição da melancolia, uma vez falhado o luto. Uma das consequências dessa substituição seria a “crueldade exercida contra o próprio corpo, por não ter podido encontrar aquilo que teria o efeito de erigir-se em Lei”²⁹.

Colocadas nos seus devidos lugares as circunstâncias em que o jovem viciado e o narrador de *Em câmara lenta* desenvolvem o processo melancólico, é possível aproveitar o percurso reflexivo de Hassoun para propor algumas possibilidades de interpretação das situações

de agressividade apresentadas no romance. Em diversos momentos fica explícito o empenho violento do narrador contra si próprio: “se eles virem e atirarem e as balas pegarem no peito, na cabeça, que é que tem? Se a dor vier e rasgar o corpo de cima a baixo é um alívio” (p. 14). O narrador demonstra não sentir medo de ser morto. Dor e alívio, sentimentos antitéticos, são colocados como respostas físicas com igual intensidade a um estímulo externo. Ou ainda, a dor é aceita como antídoto ao conforto de estar vivo: “sobreviver e gritar que ainda estamos vivos, até que eles nos localizem e nos matem” (p. 50). Nesse sentido, viver passa a ser uma experiência negativa. Trata-se de um movimento antagônico, e neste ponto reside uma profunda negatividade do eu, este sujeito que narra a história. Mas a realidade histórica também é tratada como instância negativa, uma vez que o narrador não consegue mais encontrar nela nenhuma possibilidade de plenitude: “os peixes estão podres sobre a praia e as asas dos pássaros são feitas de chumbo” (p. 15). Esse procedimento metonímico alude tanto aos membros da resistência presos e mortos – “peixes podres” – quanto ao eficiente e indestrutível aparelho repressor – as asas de pássaros feitas de chumbo, simbolizando poder inabalável.

Essa agressividade não se limita ao empenho contra o próprio corpo. O narrador se volta também para a tentativa de destruição das pessoas que aniquilaram sua namorada. Assim ele se expressa ao ser informado do modo como a personagem feminina foi assassinada:

Agora eu sei. E saber não deixa mais nada além do ódio. Do ódio cristalino, do ódio que tem a força de um exército, a vontade de destruir e destruir-me junto (...). Essa energia que foi preservada e destruída, mas que eu sinto voltar e fazer parte de cada passo, de cada movimento, essa vontade de me queimar de uma vez num clarão destruidor, essa vontade de transformar o ódio em ação, em gesto, num grito de derrota, dor, vitória e sacração

(...) eu vou e quero que eles [membros da repressão] estejam lá porque quero ver suas caras imundas, quero ver seus corpos de animal rolarem e derramarem sangue (p. 173).

Parte do trecho anterior, extraído das páginas 24 e 25, incorpora elementos que são explicitamente reforçados neste acima, como o sentimento de ódio e o desejo de continuar a luta que esse ódio impulsiona. É possível notar a certeza que o narrador tem da derrota, ao se referir ao corpo vazio que a qualquer momento poderá ter o mesmo destino da personagem feminina. Acima, essa situação é retomada pela expressão da “vontade de destruir e destruir-me junto”, ou pela vontade de “me queimar de uma vez num clarão destruidor”. Assim como na relação que fiz anteriormente entre dor e alívio, o narrador confere à derrota e à dor um grau de intensidade de sentimento antiteticamente correspondente ao que se sente diante da vitória e da sagração. A ideia transmitida é a de que morrer em situação de confronto com o opressor devolve não apenas aos que já morreram, mas também ao narrador, a dignidade que lhes havia sido usurpada pela violência. Além disso, morrer é o meio afirmativo de permanecer fiel ao compromisso assumido com os companheiros mortos.

Como vimos, uma das perspectivas adotadas neste trabalho tende a interpretar o narrador de *Em câmara lenta* como um sujeito melancólico. A base para isso está na identificação de falas e comportamentos que apontam para um estado de tristeza e abatimento profundo. Contudo, esse conjunto de colocações agressivas que constituem a subjetividade do narrador diverge da hipótese aqui elaborada, principalmente se for levada em conta a explicação freudiana do conceito de melancolia. Para Freud,

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de

toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição.³⁰

Pondo esta concepção em diálogo com o romance, é possível perceber o quanto ela tem a esclarecer sobre determinadas falas do narrador. Há inúmeras possibilidades de exemplificação desse problema a partir de recortes do romance. De fato, praticamente todos os exemplos apresentados até aqui são constituídos por uma voz de lamento, dor e sofrimento, à revelia do aspecto agressivo que os incorpora. Alguns trechos podem parecer repetitivos, mas suponho que essa repetição se trata de um procedimento formal que reforça ainda mais o caráter circular e fragmentário que constitui a obra. Além disso, ela explicita a precária relação do narrador consigo mesmo e com a realidade à sua volta. Dito isto, é possível notar um “abatimento doloroso” no narrador durante a cena em que anda pela casa que servia de abrigo à sua organização:

Os gestos conhecidos, repetidos ainda uma vez. O portão da garagem, estacionar o carro, descarregar, transportar as duas sacolas para o interior da casa agora deserta, vazia, oca, um tambor surdo dos passos, para sempre deserta. Para sempre, porque o sentido que se perdera não era mais apenas uma pessoa, mas um mundo, um planeta, uma confiança serena, a própria casa agora morta. Tudo continuava nos mesmos lugares e não havia porque não continuar, mas o familiar se tornara estranho porque reconhecer um contorno, uma forma, era ferir-se, cortar novamente a pele já cortada, retorcer a lâmina e sentir a dor aguda latejando interminavelmente em vez da sensação de esmagamento, de cansaço, de vazio, essa outra sensação agora mais presente, a do tempo que parou e nada mais vai acontecer, nunca (pp. 17-18).

No trecho há referência à repetição de movimentos cotidianos esvaziados de sentido. O corpo do narrador, anteriormente comparado a uma casca sem vida, agora pode ser assemelhado a casa “deserta, vazia, oca”. É marcante a tendência à totalização da experiência por meio do uso de expressões extremadas, como “sempre”, “tudo”, “nunca”. Tais palavras são incessantemente reiteradas ao longo do romance. Isso corresponde à situação de instabilidade e perturbação emocional, e à tendência que tem o melancólico a considerar o espaço e o tempo em que vive como elementos altamente hostis a ele. Por outro lado, “tudo” e “nunca” são instâncias inatingíveis, assim como a personagem feminina morta. Metonimicamente, o narrador substitui a perda de “uma pessoa” [ela, a personagem morta] pela perda de um “mundo” e um “planeta”, palavras que evocam a ideia de totalidade. Para o narrador a personagem é um ser insubstituível, um ser total constituído de incomparável plenitude. Seu sentimento é de derrota diante do contexto destrutivo em que mesmo os objetos familiares se tornam ameaçadores a ele. A estranheza dos móveis é construída pela imagem chocante de uma lâmina cortando a pele, provocando dor insuportável, o que leva o narrador a comparar posteriormente o próprio corpo com “carne moída” (p. 19).

No romance também é possível notar uma ruptura do interesse do narrador pela realidade histórica. Julia Kristeva procura traduzir o sentimento de uma pessoa que é abalada por um evento externo da seguinte forma: “Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida”³¹. A morte da personagem feminina corrompe a capacidade do narrador de percepção ordenada das coisas ao seu redor: “A morte dela reuniu todas as mortes e mostrou que o gesto, o nosso gesto, morreu (...). Que nós viramos dinossauros, entramos em extinção porque o mundo a nossa volta mudou. Não sei como nem pra onde” (p. 86). O tempo para ele parou,

e as atividades da vida prática não têm mais sentido. O mundo se apresenta “cheio de algodão, espesso e pegajoso” (p. 15), e torna-se caótico “com a carcaça dos peixes” (p. 25). Há uma demanda de tarefas que precisa ser realizada, mas que se torna excessivamente agressiva ao sistema psíquico do narrador, submetendo-o à “inibição de toda atividade”. Ele entende que sua sobrevivência é humilhante e ofende os companheiros mortos. Com isso cria uma “delirante expectativa de punição” a si próprio, como único meio de se livrar da culpa que sente por haver permanecido vivo. Essa expectativa se concretiza no final do romance por meio da ação suicida que o narrador pratica. Como “a culpa tortura, sobretudo, o melancólico”³², a morte é condição para purgar a culpa. Por outro lado, ela é prova de resistência e, portanto, afirmação da validade da luta: “A morte na derrota, o combate inútil até o fim, tem a grandeza desesperada de todos os gestos definitivos. A única escolha aceitável é a luta e quando não se pode mais lutar, a morte” (p. 87). A morte também é prova de afirmação da vitória, ou afirmação da vida: “só o que resta é levar essa decisão até o fim com a dureza de uma lâmina. Afirmar de uma vez para sempre aquilo em que não se acredita mais. Nenhuma outra atitude é possível (...). Sobreviver à custa de esvaziar tudo, de jogar fora, gota a gota, toda substância” (p. 101).

A autoestima do narrador também é afetada pela ação dos fatores externos. Frases de minimização e aniquilação de sua condição humana são constantes: “Sobreviver como um verme, como uma lesma, como um parasita esgotado” (p. 101). De acordo com Hassoun, “o mundo do melancólico é aquele da sufocação asmática, do canto estrangulado, da música inoportuna, do olhar aberto sobre uma alucinação de ausência, da anorexia, da retenção, da morte branca”³³. *Em câmara lenta* é a materialização escrita dessa voz sufocada e estrangulada. Trata-se de um canto de morte: morte da personagem feminina, dos companheiros e de si próprio. Por isso, uma morte branca, uma morte em vida. Kristeva sugere que a disposição que o melancólico

tem para a morte pode ter um sentido de vingança ou de liberação. O caso apresentado tende mais para o segundo sentido, embora não deixe de apontar para um desejo de destruição do opressor.

Ainda sobre esse assunto, Freud destaca que:

Essa postura cultural convencional diante da morte é complementada pelo total colapso que sofremos quando morre alguém que nos é próximo, um genitor ou cônjuge, um irmão, filho ou amigo precioso. Enterramos com ele todas as nossas esperanças, ambições, alegrias, ficamos inconsoláveis e nos recusamos a substituir aquele que perdemos. Nós nos comportamos como os asras, que morrem, quando morrem aqueles que amam.³⁴

O romance de Tapajós dá a impressão de que está sendo narrado a partir de uma voz que não se identifica mais com sua realidade concreta. Em vários momentos o narrador destaca sua condição de encriptamento. Recusa-se a aceitar a perda de sua namorada e a desistir da investida revolucionária contra o poder opressor, ainda que tenha consciência da impossibilidade de transformação: “eu também morri lá, naquele dia, no momento quê” (p. 25). A frase é truncada, interrompida pela lembrança do insuportável. Kristeva aponta uma situação típica de quem fala a partir do túmulo: “Vivo uma morte viva, carne cortada, sangrante, torna-se cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição”³⁵. A ideia de cripta é retomada de modo poeticamente assustador na seguinte frase: “Eu fiquei sepultado na madrugada, ancorado, preso, comprometido com os que tombaram e com os que vão tomar” (p. 86). É extremamente doloroso para o narrador recuperar mnemonicamente o momento do acidente traumático. Referindo-se a uma passagem de Marcel Proust, Scliar afirma que “não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória”³⁶. Então, a melancolia do narrador de

Em câmara lenta poderia ser definida, com base nos termos freudianos, como um complemento indesejável do sentimento de perda da personagem feminina e, com isso, do ideal revolucionário. Complemento que se constitui por um transtorno demasiado prejudicial ao seu funcionamento psíquico e que abala suas relações com a própria subjetividade e com a realidade histórica. Haverá discurso mais melancólico do que aquele enunciado a partir da situação de morte em vida, provocada pela perda do objeto amado?

A concepção psicanalítica de melancolia anula no doente qualquer perspectiva de futuro. O sujeito está aprisionado ao passado e demonstra sérios sinais de conflito com o presente. Em seu estudo, Urânia Tourinho Peres assinala que, no melancólico, “o passado é insuportável, o presente, uma tortura; a falta de esperança acompanha o sentimento de impossibilidade de um futuro”³⁷. O romance dispõe de um procedimento formal antagônico que, ao passo que nega exclusividade do olhar voltado para o passado em ruínas, como na imagem de Jano melancólico, projeta expectativas de concretização da revolução no futuro: “(...) eu sei agora, eu vejo na parede os milhares de rostos novos, os rostos daqueles que virão não mais sozinhos ou em pequenos grupos, mas a massa compacta organizada em cada fábrica, em cada escritório, em cada escola” (p. 158). Essa expectativa é negada quando o narrador diz: “Mesmo que apareça um gênio apontando uma saída, não dá mais” (p. 19). Ou quando fala da morte da personagem feminina como um momento de ruptura: “A vida rachou no meio, ficou lá toda certeza possível (...). O tempo nos ouvidos: é muito tarde. O que deixou de ser feito, nunca mais será feito. É tarde” (pp. 38-39). Há um trecho que mostra que ao futuro são relegadas as ruínas do passado: “Ainda algum tempo para ficar em casa, olhando as sombras, os destroços, os fragmentos rasgados do passado. Os fragmentos rasgados do futuro” (p. 151). Segundo Peres, “o discurso do melancólico tem uma lógica niilista”³⁸. Quando há afirmação de algo, como foi dito há pouco sobre a vida, esta afirmação

parte de um movimento antagônico em que prevalece a negatividade.

Kristeva atribui a traumas antigos a repetição incessante de imagens de desencanto na mente do melancólico. Isso se dá, segundo ela, pela incapacidade de realização do luto, de superação da perda: "Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora"³⁹. Essas imagens se apresentam como fantasmagoria diante do sujeito, que passa a conviver acorrentado a elas. *Em câmara lenta* é um romance constituído pelas imagens fantasmagóricas das personagens mortas: "essa casa é um monte de escombros e de corpos amontoados em cada canto. Não adianta tentar ler alguma coisa (...) o que aparece é o rosto dela virando mais uma vez dentro do carro" (p. 47).

Narrado a partir de uma subjetividade completamente comprometida pela demanda excessiva de estímulos externos, o romance de Tapajós caminha para um processo de constituição formal atípico e rompe com os esquemas tradicionais de produção. A influência do elemento melancólico neste ponto é fundamental. Para Kristeva, o melancólico sente dificuldade de encadeamento lógico das ideias que quer expressar. Seu discurso é repetitivo e monótono, interrompido de forma brusca sempre que uma palavra se faz dolorosa de ser pronunciada. Há uma desaceleração no ritmo com que conta seu sofrimento, alteração do ordenamento padrão das palavras na frase. O melancólico tem dificuldade de ordenar cronologicamente seu discurso, estabelecendo nele uma "temporalidade descentrada"⁴⁰. No romance o narrador se refere com frequência à dificuldade de reconstrução dos fatos. Em tom metanarrativo, compara a história a um "jogo de armar", em que as peças estão todas espalhadas e precisam ser recompostas de modo a construir um sentido. Percebendo a impossibilidade de tal trabalho mnemônico, enuncia melancolicamente: "o jogo de armar está aí, para quem puder entendê-lo

e encaixar todas as peças. Eu não posso mais – nenhuma coerência quando se destroem algumas peças: ela e a confiança" (p. 87). A própria escrita é difícil de ser organizada porque é produto da memória danificada, da subjetividade melancólica. A coerência que o narrador exige de si próprio revela preocupação e insegurança com a própria capacidade de elaboração das ideias. Isso produz desconfiança de quem o lê. Como acreditar em um narrador que admite constantemente ser incapaz de dar conta de recompor a memória (as peças do jogo de armar, diz ele) sobre a experiência vivida? Em que medida é possível crer em um narrador que se intitula incoerente? Essas questões tornam a leitura de *Em câmara lenta* ainda mais perturbadora.

O impasse do romance não se resolve. Agressividade e melancolia polarizam as atitudes do narrador. Se é verdade que o sujeito melancólico segue um tortuoso caminho para a morte, no romance de Tapajós essa morte não acontece sem uma atitude de resistência agressiva. Hassoun indaga se "a apatia do melancólico pode representar uma resistência ao poder que tende à ditadura ou ao autoritarismo". O percurso analítico seguido neste trabalho mostra que a resposta é sim. O autor também concorda, com a única ressalva de que, em sua opinião, essa resistência é "paradoxalmente passiva"⁴¹. Do lado de cá, pergunto: haverá passividade em uma ação destrutiva e autodestrutiva? Em relação ao romance em questão, certamente, não. Mas é provocadora a afirmação de que o discurso do melancólico é "ao mesmo tempo reivindicativo e cruel"⁴². No romance, há reivindicação da validade da luta e crueldade investida contra o opressor e contra o próprio sujeito que narra. Em outras palavras, *Em câmara lenta* tem um discurso que afirma a vida, através da negação da experiência individual e histórica. O livro, sob essas circunstâncias, não admitiria procedimento de composição formal diferente: "Para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais extremos"⁴³.

Referências bibliográficas

BERGER, James. "Trauma and literary theory". *Contemporary Literature*. Vol. 38, no. 3 (Autumn, 1997), pp. 569-582. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1208980>. Acesso em: 25 ago. 2009.

CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 111-136.

_____. "Unclaimed experience: trauma and the possibility of history". *Yale French Studies*, No. 79, Literature and the ethical question (1991), pp. 181-192. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2930251>. Acesso em: 25 ago. 09.

FREUD, Sigmund. "Considerações atuais sobre a guerra e a morte" (1915). In: *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 209-246 (Obras completas volume 12).

_____. "Luto e melancolia" (1917 [1915]). In: *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 170-194 (Obras completas volume 12).

_____. "Além do princípio do prazer" (1920). In: *História de uma neurose infantil*: ("O homem dos lobos"); *Além do princípio do prazer e outros textos* (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 161-239 (Obras completas volume 14).

HARTMAN, Geoffrey H. "Holocausto, testemunho, arte e trauma". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 207-235.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro*: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Apresentação". In: *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 7-12.

PERES, Urânia Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 (Passo-a-passo, v. 22).

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Literatura e trauma: um novo paradigma". In: *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005, pp. 63-80.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

Notas

1 Neste trabalho utilizo a edição de 1979. De acordo com o autor, em entrevista concedida a mim em 11 de maio de 2009 em Campinas-SP, não houve nenhuma alteração na presente edição, apesar de a primeira ter sido censurada pela Ditadura Militar.

2 Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos*, p. 131.

3 Renato Tapajós, *Em câmara lenta*, p. 15. Para todas as demais referências deste livro, indicarei o número da página logo após a citação.

4 Sigmund Freud, *História de uma neurose infantil*: ("O homem dos lobos"); *Além do princípio do prazer e outros textos* (1917-1920), v. 14, pp. 167-170.

5 *Ibidem*, p. 166.

6 *Ibidem*, p. 168.

- 7 Márcio Seligmann-Silva, *O local da diferença*, p. 68.
- 8 Sigmund Freud, *op. cit.* (vol. 14), p. 169.
- 9 Freud define o “medo” e cada uma dessas categorias em *Além do princípio do prazer*. Segundo ele “‘Angústia’ designa um estado como de expectativa do perigo e preparação para ele, ainda que seja desconhecido; ‘medo’ requer um determinado objeto, ante o qual nos amedrontamos; mas ‘terror’ se denomina o estado em que ficamos ao correr um perigo sem estarmos para ele preparados, enfatiza o fator da surpresa”. Penso que, de acordo com essa definição, apenas a segunda categoria não é adequada para a análise do narrador de Tapajós.
- 10 Ver, por exemplo, as páginas 13, 15 e 18.
- 11 Há uma situação que não pretendo tratar aqui que diz respeito à alternância do foco narrativo. Quando digo que o narrador se recorda de situações entre ele e sua namorada, e em seguida cito um trecho em que a narração se apresenta em terceira pessoa, estou me referindo justamente a essa alternância. Defendo em outro trabalho que a personagem masculina “ele” corresponde ao próprio narrador, e que isso ocorre por conta da dificuldade que esse narrador tem de se identificar consigo mesmo em situação de rememoração do passado.
- 12 Sigmund Freud, *op. cit.* (vol. 14), p. 170.
- 13 Jaime Ginzburg tem um estudo sobre este caso em que sustenta a tese de que o narrador, por um processo de empatia, assume a perspectiva da vítima, a personagem feminina, absorvendo o sofrimento dela, como se ele mesmo estivesse sendo torturado. Ver Jaime Ginzburg, “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”. In: Ivete Keil e Márcia Tiburi (orgs.), *O corpo torturado*, pp. 141-160.
- 14 Sigmund Freud, *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p. 177.
- 15 Geoffrey Hartman, *Catástrofe e representação*, p. 230.
- 16 Paul Celan *apud* Geoffrey Hartman, *idem*, pp. 231-235.
- 17 Sigmund Freud, *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*, vol. 14, p. 192.
- 18 “the idea of trauma also allows for an interpretation of cultural symptoms – of the growths, wounds, scars on a social body, and its compulsive, repeated actions”.
- 19 “trauma theory is another such discourse of the unrepresentable, of the event or object that destabilizes language and demands a vocabulary and syntax in some sense incommensurable with what went before”. James Berger, *Trauma and literary theory*, p. 573.
- 20 Cathy Caruth, *Catástrofe e representação*, p. 111.
- 21 Márcio Seligman-Silva, *Catástrofe e representação*, p. 84.
- 22 “in its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the

- event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena”. Cathy Caruth, *Unclaimed experience: trauma and the possibility of history*, p. 181.
- 23 Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 215.
- 24 *Ibidem*, p. 215.
- 25 Por uma questão de adequação à proposta central deste trabalho, não tratarei aqui da teoria do testemunho. Mas é válido assinalar que suas características têm relações formais e éticas muito ligadas à teoria do trauma.
- 26 Márcio Seligman-Silva, *op. cit.*, p. 73.
- 27 Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 214.
- 28 Embora de grande relevância para este estudo, não pretendo tratar desse assunto aqui por não dispor da referência básica sobre a teoria da cripta: Nicolas Abraham e Maria Torok, *A casca e o núcleo e Cryptonimie – Le verbier de l’homme aux loups*. Posso dizer superficialmente, a partir de citações feitas por Seligmann-Silva em seu livro *O local da diferença*, que o termo trata de uma situação de aprisionamento tanto do sujeito que viveu a experiência traumática quanto dos seus descendentes em pelo menos três gerações. Isso ocorreria por um processo de identificação dos descendentes (filhos) com o sofrimento dos pais.
- 29 Jacques Hassoun, *A crueldade melancólica*, p. 34.
- 30 Sigmund Freud, *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, vol. 12, pp. 172-173.
- 31 Julia Kristeva, *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 11.
- 32 Urânia Tourinho Peres, *Depressão e melancolia*, p. 21.
- 33 Jacques Hassoun, *A crueldade melancólica*, p. 117.
- 34 Sigmund Freud, *op. cit.* (vol. 12), pp. 231-232.
- 35 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.
- 36 Moacyr Scliar, *op. cit.*, p. 83.
- 37 Urânia Tourinho Peres, *op. cit.*, pp. 12-13.
- 38 *Ibidem*, p. 33.
- 39 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.
- 40 *Ibidem*, p. 61.
- 41 Jacques Hassoun, *op. cit.*, p. 129.
- 42 *Ibidem*, p. 135.
- 43 Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 219.